

NOTA PRÉVIA:

O presente texto inicia um conjunto, de uma série de propostas a publicar neste site, que propõem uma reflexão crítica sobre o que é 'arte africana' e o modo como as respectivas definições estão associadas a histórias de poder (neo)colonial. O mesmo sucede com as distinções entre 'moderno' e 'tradicional', 'autêntico' e 'artificial', oposições a que a era 'pós-colonial' aparentemente não consegue escapar, acabando, assim, por se reproduzir os pressupostos que se pretende questionar.

"A arte da resistência africana" – capítulo extraído do livro *In Search of Africa (Em busca de África)* de Manthia Diawara, publicado na Harvard University Press no ano de 1998 – não deixa assim de permanecer relevante, ao associar a indagação dos fundamentos históricos, estéticos e epistemológicos da recepção da 'arte africana' no Ocidente com outras narrativas fundadoras, outras histórias, a nível local. Esta abordagem propõe assim que se vá além dos binarismos na leitura do que pode e deve ser definido como 'arte africana'.

(A Coordenação do artafrica.info).

A arte da resistência africana

Manthia Diawara

Tradução de Marina Santos

Nessa noite, Sidimé Laye e eu voltámos a pé para o meu hotel, absortos ainda na ideia da perda da inocência da nossa infância, da perda de vidas durante a revolução de Sékou Touré, da perda de amigos e amantes. Mantivemo-nos em silêncio, à medida que avançávamos pela escuridão que assolava a maior parte da cidade de Conakri. O som dos nossos passos competia com o das ondas do oceano batendo de encontro aos rochedos negros. Sidimé Laye deixou-me à frente do hotel, prometendo encontrar-se comigo às dez da manhã.

Quando Sékou Touré me expulsou a mim e aos meus pais da Guiné, pensei que tinha o exclusivo de todas as tragédias do mundo. Tinha grande admiração por Sékou Touré e pela revolução por ele liderada. Ao mandar-me para a escola contra a vontade dos meus pais, contrariando assim a iliteracia entre os soninke, Sékou Touré parecia ter posto ao meu alcance o papel de herói moderno. Poderia aprender a falar Francês, escrever cartas em nome do meu povo e equiparar-me aos meus amigos guineenses letrados. Poderia até vir a ser médico ou professor no novo estado-nação. Naquela altura senti que a expulsão me estava a privar de tudo isso e a mandar-me de volta para a minha tribo e os seus costumes. Invejei os meus amigos que, ao contrário de mim, continuariam a desempenhar os seus papéis como actores na revolução guineense. Confesso que a razão principal do meu regresso à Guiné, ao fim de todos estes anos, se deveu ao meu desejo de recuperar algumas das coisas que a expulsão me tinha tirado – de forma a poder tornar-me novamente parte da Guiné.

Como poderia eu saber que Sidimé Laye, o meu maior objecto de inveja entre todos os meus amigos, tinha sido, de alguma forma, prejudicado pela revolução? Limitara-me a ver o seu uniforme escolar sem vincos, as suas notas excelentes em ortografia e matemática e o seu comportamento digno, pouco habitual numa criança da nossa idade.

Lembro-me que certa vez estávamos a jogar futebol e que Bangaly atirou a bola por cima do muro, para o pátio de Musa Diakité, um velho malvado que usava sempre um chicote feito de couro de camelo. Todos nós conhecíamos a regra estabelecida por Musa Diakité para recuperar a bola: quem fosse ao pátio buscá-la, receberia dez chicotadas do velho. Por vezes, os mais corajosos saltavam rapidamente o muro e traziam a bola, antes que Musa Diakité tivesse tempo de pegar no seu chicote e fosse atrás deles aos gritos, insultando-os a eles, aos seus pais e às suas mães. Musa Diakité tinha mais de quatro mulheres. Quando estava a bater numa delas com o chicote de couro de camelo, ninguém se atrevia a interrompê-lo, não fosse ele acusar o intruso de dormir com a sua mulher e começar a chicoteá-lo também.

Naquela vez, quando Bangaly atirou a bola para dentro do pátio, o velho malvado, que nessa altura já tinha percebido o nosso truque, antecipou-se. Depois de ter apanhado a bola, foi para o seu *ce-so* (a sala do chefe de família num grupo de casas), pegou no chicote e ficou à espera junto à porta. Sidimé Laye disse então que ia buscar a bola. “E o chicote?” perguntei eu. Respondeu-me simplesmente que era apenas uma tarefa e que passaria. Por qualquer razão, Musa Diakité não o chicoteou. Devolveu a bola e nunca mais voltámos a atirá-la para o pátio.

Sempre pensei que a nobreza de Sidimé Laye era inviolável, que ele era inatingível e que ninguém lhe poderia tirar o que quer que fosse. Sempre pensei que ele fosse mais afortunado que eu. Era melhor que eu na escola e tinha uns pais perfeitos que, ao contrário dos meus, que nem falavam bem Mandika, nunca o embaraçavam. Todos queriam ser amigos de Sidimé Laye, tanto os rapazes, como as raparigas. Como era possível imaginá-lo vulnerável ao que quer que fosse, especialmente à revolução que estava a fazer de nós heróis? Seria possível que eu tivesse estado tão ocupado com a minha própria perda, a ponto de não ser capaz de me aperceber da sua? A minha perda tinha-me cegado. Pensava que comparada com a minha, qualquer outra vida era isenta de sofrimento.

Mas, na verdade, eu tinha tido mais sorte em deixar a Guiné naquela altura. O meu pai tinha escapado às prisões de Sékou Touré e eu tinha prosseguido os estudos em Bamako, Mali. Ao fim de pouco tempo, fizera novos amigos que tinham ocupado o lugar da maioria dos meus amigos da Guiné. No entanto, continuei a admirar Sékou Touré e a agarrar-me à memória da minha infância com Sidimé Laye, Bangaly Sidibé, Lamine Diakité e Antoine Mitterrand. Tinha saído da Guiné numa altura em que a revolução estava a perder o vapor. Por isso, pode dizer-se que saí da Guiné durante os bons velhos tempos. Tinha tido a sorte de viver na Guiné, quando Sékou Touré desmascarara os brancos e sentira-me pessoalmente tocado por ele. Tive também a sorte de levar comigo para Bamako a sensação, criada por Sékou Touré, de ser um homem novo, capaz de moldar o destino da minha África.

Lembro-me como se fosse ontem da nossa viagem de regresso ao Mali. Éramos mais de 350 pessoas num barco que se dizia estar só preparado para levar 150. Estava-se em

Janeiro e as águas do rio começavam a recuar. Muitas vezes, o barco encalhava e nós tínhamos de acampar na margem para que os homens pudessem retirar a areia que obstruía a passagem. Nessas ocasiões, tirava o meu canivete suíço e gravava o meu nome nas árvores, ao lado dos de Sékou Touré, Patrice Lumumba e Kwame Nkrumah. Por vezes acampávamos perto de uma aldeia onde passávamos a noite. Havia sempre polícias e soldados que nos contavam e se certificavam de que voltávamos para o barco na manhã seguinte. Costumava imaginar que era Moisés, à procura da terra que Sékou Touré, Lumumba e Nkrumah nos tinham prometido.

Sidimé Laye permanecera na Guiné durante os anos de pesadelo, em que era habitual irmãos denunciarem irmãos e filhos mandarem as suas mães para a prisão. Sacrificara a minha infância às fantasias sobre o homem novo e a descolonização. Sidimé Laye sacrificara a sua a um ambiente de violência, conspirações políticas e traições. Continuo a viver e a alimentar-me dessas fantasias sobre a libertação africana e regressei à Guiné a fim de visitar o lugar de origem desse sonho, o lugar onde renasci como homem novo. Sidimé Laye perdeu o seu tio nas incessantes conspirações políticas que também despedaçaram a sua família e interromperam os seus estudos nas escolas revolucionárias de Sékou Touré. Eu tinha deixado a Guiné, acreditando na revolução, não me apercebendo de que a expulsão de africanos como os meus pais constituía o primeiro sinal do seu fracasso. Sidimé Laye tinha visto a revolução transformar-se num pesadelo e tinha tentado aguentar a situação, dia após dia, até ter idade suficiente para fugir dela. Tinha recomeçado uma vida nova em Abidjan, Costa do Marfim, e, mais tarde tinha-se mudado para Lagos, Nigéria, onde obteve sucesso com as suas esculturas em madeira. Voltara à Guiné a fim de reconquistar a sua mulher e de refazer a sua vida destruída pelo legado de Sékou Touré. Compreendo agora que a minha Guiné é diferente da de Sidimé Laye. A sua Guiné representa o local onde as coisas correram mal, onde os sonhos foram traídos e onde as pessoas se sentiam encurraladas num medo constante. A minha ainda conserva a patine da inocência, da beleza e da exuberância.

O sonho do pai de Sidimi acerca da escultura de máscaras só ganhou relevância para mim não só pelo facto de Laye ter perdido a sua mulher, o que em si mesmo não é de somenos importância, mas também por uma máscara descoberta num avião ter levado à prisão do seu tio e ao seu abandono da escola antes de ter completado o oitavo ano. Como era possível que actualmente Sidimé Laye encontrasse paz a esculpir máscaras e estatuetas, quando o sonho do seu pai constituía um aviso inequívoco acerca da inquietação que elas poderiam provocar na alma? A prisão e a morte sob tortura do seu tio, a forma repentina como ele abandonou a escola, as suas deambulações pela África Ocidental como exilado guineense e a perda da sua mulher – tudo isto indicava que as máscaras tinham amaldiçoado Sidimé Laye.

Nos primeiros anos após a independência, Sékou Touré mudou o objecto da revolução: a sua ira passou a concentrar-se noutros grupos étnicos africanos da Guiné e nas suas tradições. Por um lado, a expulsão de pessoas como o meu pai poderia justificar-se, devido aos seus valores pequeno-burgueses que prejudicavam os esforços de

colectivização do socialismo e a administração eficiente e incorrupta do novo estado-nação. Por outro lado, a expulsão de africanos ocidentais de um outro país da África Ocidental com uma herança histórica e cultural comum punha em causa o significado da independência e da crença de Sékou Touré no pan-africanismo. Lembro-me que o meu pai costumava dizer que Sékou Touré se tinha livrado dos franceses, a fim de nos dominar: queria ter a certeza de que não havia ninguém a observá-lo, quando a sua ira se virasse contra o seu próprio povo. O meu pai nunca tinha aceite o rótulo de contrarrevolucionário como justificação para a transformação da Guiné num Estado policial. Pretendia que Sékou Touré adaptasse o seu governo revolucionário de modo a incluir a maior parte da população, mesmo que isso significasse incluir os contrarrevolucionários.

Outro erro trágico da revolução guineense foi o seu ataque insistente às instituições tradicionais, acusando-as de serem práticas reaccionárias. A revolução, como Sékou Touré disse várias vezes, baseava-se em sistemas comunitários africanos; distinguia-se de outros tipos de socialismo por ser um socialismo africano. No entanto, Sékou Touré banira instituições, como as danças tribais com máscaras, a adoração de ídolos e a estrutura de clã, tradições que mantinham as comunidades unidas. Assim, ao mesmo tempo que afirmava a diferença entre o seu socialismo e o socialismo europeu, continuava a julgar as tradições africanas segundo uma estreita perspectiva marxista. Consequentemente, não conseguiu transformar os costumes e as leis tradicionais dos clãs em algo dinâmico e moderno. Tal como a maior parte dos líderes africanos, conseguiu apenas afastá-los de modo temporário e brutal.

A maldição das máscaras

Hoje, passados dez anos sobre a morte de Sékou Touré e a queda da maior parte dos primeiros regimes nacionalistas africanos, as máscaras, estatuetas e tradições orais – que constituem o principal suporte do tribalismo em África – ressurgem como uma espécie de vingança. Quando aparecem no mercado, pela mão de experientes *marchands*, as máscaras e estatuetas causam uma impressão estranha, geralmente associada ao *kitsch*. Parecem estar vivas, mas têm um ar ridículo e apalhado. É como se, nesse momento, o facto de estarem vivas se tornasse dramático e elas perdessem toda a sua seriedade, transformando-se em imitações infantis, banais, por surgirem em tão grande número. É precisamente essa ubiquidade das máscaras e estatuetas como mercadoria que impede que as levemos a sério.

Num canto, podem estar quinze máscaras, todas com chifres. Ao lado delas, mais quinze, representando animais selvagens. Pode também haver caras esculpidas com pregos nos olhos; outras com línguas protuberantes; outras abstractas com cabeças achatadas, testas proeminentes, maxilares distendidos e narizes impossivelmente longos; e, é claro, as incontornáveis máscaras chiwara (de antílope). As estatuetas costumam estar dispostas atrás das máscaras. Umas são altas, brandem facas ferrugentas e têm os

pénis pendentes até aos joelhos, outras são barrigudas e recobertas de cicatrizes tribais. Há estatuetas com cobras na cabeça; outras com os braços erguidos, com uma só perna, com três pernas; outras ainda a andar a cavalo ou a servir de base para um banco; e outras que são semi-humanas, semi-animais, ou semi-masculinas, semi-femininas. Dispostas deste modo, as máscaras e estatuetas tornam-se parte integrante do mercado. Como qualquer outra mercadoria, elas competem por um comprador que possa restaurar o seu carácter único como máscara baule, máscara fang, ou imagem ancestral dogon. Ao competirem esteticamente entre si, elas adquirem um ar dramático, como se dissessem: compra-me a mim, sou mais autêntica do que as outras. Compra-me a mim, sou a máscara mais bonita que há aqui. Compra-me como recordação deste lugar. Compra-me, farei um bom presente.

O meu pai e todas as pessoas da minha tribo acreditavam no poder transformador do mercado. Mesmo aquelas que não tinham artigos para vender, tomavam um duche todas as manhãs e vestiam roupa lavada para ir ao mercado. Acreditavam que os mercados traziam boa sorte aos às pessoas. O meu pai costumava obrigar-me a passar aí os meus fins-de-semana. Eu vendia nozes de cola num grande tabuleiro, que carregava à cabeça por entre as bancas, ou, quiçá, cubos de açúcar de que as pessoas precisavam, quando comiam algo ou bebiam chá no mercado. Por vezes, limitava-me a estar sentado a ouvir as histórias dos homens da tribo.

Os vendedores dispunham sempre os seus artigos de forma esmerada e estratégica a fim de atrair clientes. À frente punham os panos mais coloridos e mais baratos, os chapéus, os sapatos e as malas. Os panos tinham como motivo o retrato de políticos africanos emergentes como Lumumba, Nkrumah e Sékou Touré, de jogadores de futebol como Pelé ou *slogans* como “Viva a unidade africana!” ou com a data da independência da Guiné. Os tecidos mais caros, os chamados *Super wax*, vindos da Holanda, ficavam atrás.

Tal como as máscaras, os tecidos *Super wax* conseguiram manter o seu capital simbólico, apesar da revolução. As pessoas passam pelos panos com grandes retratos de Sékou Touré e Nkrumah e compram os tecidos mais caros que estão dispostos atrás. Quando era pequeno, nunca percebi porque é que a minha mãe, que todas as semanas comprava tecidos, nunca comprava os tais panos com o retrato de Sékou Touré. Toda a gente usava esses panos nos comícios políticos e a mim pareciam-me o último grito, porque retratavam as figuras mais importantes da revolução africana. Gostava dos tecidos com as nossas imagens africanas – o mapa do continente, as moedas nacionais, as caras dos presidentes. O meu pai, por outro lado, detestava tudo o que contivesse a imagem ou as ideias de Sékou Touré. Dizia que Sékou Touré estava a destruir o mercado, juntamente com tudo aquilo que fazia as pessoas felizes e livres.

Ao insistir em esculpir máscaras para o mercado, Sidimé Laye revelava uma certa afinidade com o meu pai: ambos usavam o mercado para dizer não à revolução. De certo modo, a rendição do aspecto dramático das máscaras ao sistema de mercado que

as transforma em objectos de venda, não é tanto um sinal da extinção do espírito das máscaras, mas mais um exemplo do fracasso de Sékou Touré em integrá-las na revolução guineense e em transformar o seu papel num esforço em prol da construção de uma nação.

O regresso vingativo das máscaras, estatuetas e tradições orais manifesta-se também na sobrevivência das sociedades secretas e dos rituais de máscaras na Guiné. Alguns destes rituais já tinham sido abolidos pelos muçulmanos no século XIX e início do século XX. Sékou Touré banuiu os rituais de máscaras e as sociedades secretas nos tempos iniciais do regime, sob pretexto de serem reacções contra-revolucionárias aos movimentos africanos de progresso e unidade. Uma vez que todo o líder africano necessita de uma religião ou de uma origem mítica a fim de consolidar a sua imagem, Sékou Touré optou pelo misticismo islâmico em detrimento do poder mágico das máscaras e acrescentou ao seu nome “Ahmed”, uma abreviatura do nome do profeta “Muhammad”. Foi assim que Ahmed Sékou Touré se tornou no inimigo declarado dos clãs que veneravam máscaras e estatuetas.

Almamy Samory Touré, alegado avô de Sékou Touré, utilizara o Islão para unificar as diversas tribos da África Ocidental, numa longa e dura resistência à colonização francesa. Ahmed Sékou Touré desenvolveu um misto de islamismo e marxismo-leninismo não só contra a França, mas também contra os adoradores fanáticos de máscaras e ídolos tribais que representavam uma ameaça à revolução. Muitos marabus viram também na revolução a possibilidade de alargar, para lá da mesquita, a influência ao resto da sua aldeia, ou mesmo da sua província, denunciando os poderosos fundadores e chefes locais que não haviam conseguido converter inteiramente ao islamismo, durante a era colonial. As suas denúncias levaram à corrupção e à chantagem. Passado pouco tempo, os mesmos marabus transformavam-se em ricos comerciantes de máscaras e estatuetas em Nova Iorque, Paris e Genebra. Mais tarde, a revolução banuiu as máscaras, tanto no que se refere às cerimónias rituais, como à exportação para os mercados estrangeiros. Muitas pessoas inocentes foram apanhadas na rede e sofreram – ou morreram, como o tio de Sidimé Laye.

Hoje em dia, os rituais de máscaras, tal como as seitas cristãs radicais, estão de regresso a muitas aldeias. E, em consequência do zelo e do fundamentalismo típicos dessas seitas, os aldeãos olham com nostalgia para o passado, quando esses rituais eram puros, completos e viris. Pede-se aos cidadãos mais velhos que recordem como esses rituais eram realizados: quantas máscaras eram usadas, que passos de dança correspondiam a que máscaras, quem podia participar e de que forma se distinguiam uns dos outros. Na realidade, alguns dos rituais morreram no início do século XX e a sua memória sobrevive apenas através da tradição oral. Contudo, estão a ser reconstituídos por todo o lado na Guiné actual, como noutras partes de África, por minorias tribais em busca da sua identidade étnica.

Estas minorias são ajudadas na sua demanda por antropólogos, turistas e historiadores ocidentais que tendem a encarar de forma pouco favorável o estado-nação africano. Por isso, as máscaras passaram a fazer parte dos conflitos políticos globais como forças organizadoras de mercados, identidades étnicas e culturais em oposição aos estados-nação e à unidade africana. Na Guiné, por exemplo, a cerimónia de máscaras realizada pelos *baga* constitui uma expressão da identidade *baga* que o regime de Sékou Touré reprimiu. Da mesma forma, a autenticidade da arte tradicional do Benim na Nigéria, da arte *dogon* no Mali e da arte *ashanti* no Ghana distingue estes grupos étnicos de outros como sendo mais autênticos e originalmente africanos.

Efectivamente, a etnicidade está hoje na moda em África e toda a gente, desde o intelectual ao comerciante, a reivindica contra a unidade proposta pelo estado-nação. Alguns intelectuais africanos vêem nas novas tendências democráticas que agora se verificam em África uma esperança para o futuro, no que respeita ao reconhecimento das diferenças étnicas no interior do estado-nação. De acordo com esta lógica, as eleições não são em si mesmas suficientes; o vencedor tem, além disso, de agir como Nelson Mandela na África do Sul e nomear representantes das tribos para cargos no seu governo.

As máscaras à venda no mercado, mesmo nas suas manifestações mais *kitsch*, representam a persistência da África tribal. As máscaras simbolizam os clãs e, conseqüentemente, a negação do novo estado-nação que tentou suprimi-las. Logo após a independência, os marabus, conselheiros ideológicos marxistas de Sékou Touré, e as elites cultas uniram forças para erradicar a prática das religiões tribais e dos rituais de máscaras que continuavam a controlar a vida das pessoas. Por esta razão tem-se revelado difícil para os africanos, incluindo os intelectuais modernos, abandonar as práticas tribais a fim de responder ao apelo de uma identidade revolucionária e nacionalista. Quando era criança, a revolução ensinou-me que o apego aos costumes tribais era reaccionário. Devo ter acreditado nisso, porque os meus familiares e eu éramos estrangeiros na Guiné; já tínhamos passado por isso, já estávamos mudados. Eu procurava algo a que pudesse pertencer e a revolução continha em si a promessa de igualdade. Sidimé Laye e os meus outros amigos, pelo contrário, estavam no seu elemento. A mudança para eles representava um esforço mais violento.

O pai de Laye dizia que as máscaras lançam uma maldição sobre as pessoas que estão constantemente de volta delas. Isto lembra-me a história de Biida, o deus serpente, que lançou uma maldição sobre o povo do Império Wagadu. Quando os comerciantes muçulmanos e os condutores de escravos chegaram à nossa região, no início do século XVIII, consideraram os nossos deuses impróprios e os nossos costumes pagãos. A erosão dos nossos costumes e religiões pelo Islão conduziu à destruição do império *soninke* do Ghana e da sua capital Wagadu.

O Ghana foi o maior e mais poderoso império da África Ocidental até à chegada dos comerciantes árabes no final do século VI, início do século VII. Nesse tempo, era

costume sacrificar-se anualmente a mais bonita donzela da região a Biida, o deus serpente, que se escondia na fonte da riqueza. Em troca, Biida fazia com que o Ghana fosse o império mais poderoso e temido, com muito ouro, prata e colheitas abundantes.

Então, um ano depois de os muçulmanos terem chegado e convertido o rei e os comerciantes africanos poderosos, um homem chamado Mamadu Séfé Dokoté – Mamadu, o taciturno – desafiou o rito anual. A donzela escolhida chamava-se Sira; era a noiva de Mamadu e a rapariga mais bela de Wagadu, ou mesmo de todo o Ghana. Quando Sira soube da objecção de Mamadu à sua escolha para donzela de Biida, ficou profundamente envergonhada e ofendida. Não queria que as pessoas pensassem que era menos bela ou menos digna do que as outras raparigas, que era menos merecedora de ser a escolha de Biida ou que tinha medo de morrer. Que desonra para ela, se outra rapariga fosse escolhida em seu lugar! E quanta honra e prestígio, se ela conseguisse apaziguar a fome de Biida por uma donzela e ser responsável pela sua generosidade e amor para com todo o império!

Mas Mamadu, cujo nome indica que se convertera ao Islão, estava cego pelo amor e pela sua nova religião. Recusou-se a dar ouvidos a Sira. Afiou o sabre, montou o cavalo e cavalgou até à fonte da riqueza, escondendo-se no mato, à espera que acabasse o ritual do transporte de Sira até junto da boca da fonte. Depois de toda a gente ter dispersado e deixado Sira entregue à sua sorte, Mamadu saiu do mato. Sira, trajando um vestido de noiva branco que a envolvia dos pés à cabeça, não viu Mamadu chegar. Como poderia ter visto? Estava num lugar sagrado e nenhum ser humano deveria estar presente, quando Biida emergisse da fonte da riqueza. Qualquer barulho que tivesse ouvido tê-lo-ia atribuído ao próprio Biida.

Mamadu ficou à espera junto à fonte, com o sabre a postos para Biida. De manhã à noite, Sira e Mamadu esperaram em silêncio. Biida surgiu à meia-noite. Emitia um som ensurdecedor, avisando as pessoas de Wagadu para ficarem nas suas casas e trancarem as portas. O som era também sinal de que aceitara o sacrifício. Mas Mamadu estava no seu posto. Mal a cabeça de Biida emergiu, Mamadu cortou-a com o seu sabre e lançou-a pelo ar em direcção ao Norte do império. Para sua surpresa, surgiu outra cabeça. Cortou-a também e desta vez lançou-a em direcção ao Sul. Seguiu-se-lhe outra que foi lançada para Leste. E ainda outra para Oeste. Mamadu repetiu pois o movimento do sabre quatro vezes. De cada vez que uma cabeça era decepada e atirada, lançava uma maldição sobre o Ghana. E, desde essa noite, o ouro, a prata, o sal e a chuva desapareceram do Ghana. O império foi destruído e a sua população tornou-se escrava dos mouros. Os soninkes que escaparam à escravatura partiram em busca de ouro, prata, sal, água e outras formas de riqueza. Ainda hoje são conhecidos por percorrerem grandes distâncias à procura de riqueza. Talvez tenha sido a maldição de Biida, o deus serpente, que inicialmente levou os meus pais à Guiné e, mais tarde, os fez sair de lá.

Depois dos muçulmanos, vieram os missionários cristãos e as expedições coloniais. Atacaram cidades e aldeias inteiras, queimaram máscaras e estatuetas e arrebanharam

homens e mulheres para o comércio atlântico de escravos. A história tornou-se conhecida por ter sido narrada vezes sem conta por historiadores, escritores e artistas. *Things Fall Apart* de Chinua Achebe constitui um relato importante sobre o modo como os missionários cristãos, secundados por exércitos coloniais, destruíram santuários africanos e queimaram as máscaras e estatuetas que simbolizavam os deuses. Ao contar a história da aldeia imaginária igbo de Umuofia, Achebe mostra a facilidade com que as pessoas desistem da resistência à colonização, quando os seus deuses e costumes são dessacralizados e repudiados. Tal como os muçulmanos em Wagadu, os missionários brancos sabiam que a melhor maneira de conquistar os africanos era conquistando os seus deuses e que a melhor maneira de os dominar era dominando as suas máscaras e estatuetas. À medida que, uma após outra, as aldeias africanas iam sendo conquistadas, os missionários iam queimando algumas das suas máscaras e conservando outras como troféus para serem expostas nos museus da Europa.

A vitória dos muçulmanos e dos missionários cristãos sobre os nossos deuses deixou-os zangados conosco. Tínhamo-los exposto ao escrutínio estrangeiro e à blasfémia. Não tínhamos sido capazes de os proteger do cepticismo estrangeiro. Tínhamos permitido que os muçulmanos e os cristãos matassem os nossos ídolos, como Biida, e queimassem e roubassem as máscaras e estatuetas que continham o espírito dos deuses. Agora vemo-nos reduzidos a um vazio religioso que nem o islamismo, nem o cristianismo podem preencher.

A estatueta Fang Byeri como arte primitiva

Mas as máscaras, as estatuetas e as tradições orais recusaram-se a morrer. Ressurgiram em Marselha, Paris, Berlim, Bruxelas e Londres por acção de antigos administradores coloniais, expedições antropológicas e artistas – todos eles herdeiros e beneficiários das mesmas noções iluministas que haviam detonado os seus canhões contra as culturas africanas inocentes. As máscaras e estatuetas serviram de matéria-prima à requintada arte primitivista de Picasso, Derain, Vlaminck, Lhote e Magnelli. Estes modernistas tinham perante as máscaras e estatuetas a atitude de uma criança perante o leite materno. Utilizaram-nas não apenas como fonte de alimentação e inspiração, mas também como protecção contra as ansiedades e as grandes narrativas da modernidade. Em casa destes artistas, bem como nos museus, as máscaras e estatuetas encontraram uma nova reverência, ao lado das suas próprias pinturas e esculturas.

Mas, ao serem destituídas do seu carácter tribal e ao deixarem de ser propriedade de um clã ou de uma aldeia, as máscaras e estatuetas passaram a dever o seu valor simbólico aos artistas europeus aos quais estavam associadas. Como se, em virtude dessa proximidade, passassem a ter a assinatura de artistas modernistas e, por essa razão, fossem também obras de arte modernistas.

Em retrospectiva, compreendo a relutância de Sidimé Laye em assinar as suas esculturas, uma vez que nenhum artista africano contemporâneo consegue competir com a arte africana primitiva e anónima, associada a nomes como Vlaminck, Derain e Picasso. Eis outra forma de vingança das máscaras e estatuetas sobre os africanos: impediram o reconhecimento de artistas africanos contemporâneos no Ocidente e privaram artistas como Sidimé Laye da possibilidade de assinar as suas obras. O próprio Laye afirmou que as máscaras e estatuetas representam melhor a África que os intelectuais e artistas africanos. O Ocidente aprecia as máscaras e estatuetas, porque intermediários como Derain e Picasso – que são ocidentais dotados de um poder simbólico que lhes permite definir a arte – os classificaram como *objets d'art*. Ironicamente, quanto mais os próprios africanos persistem em referir Picasso como testemunha da qualidade estética das suas máscaras e estatuetas, mais ajudam a tornar invisíveis os artistas contemporâneos que têm como ponto de referência a África moderna. Por isso, enquanto o Ocidente detiver o monopólio da definição da arte africana, Sidimé Laye continuará a esculpir máscaras e estatuetas, recusando-se a assiná-las.

As referidas máscaras e estatuetas servem ainda um outro tipo de clientela no Ocidente, que não tem senão desprezo pelos artistas africanos e pela sua assinatura. Essa clientela é constituída por influentes negociantes, colecionadores, *marchands* de arte e museus. Tal como os artistas ocidentais, começaram a interessar-se pelas máscaras e estatuetas africanas no início do século XX. Alguns dos primeiros colecionadores, como Pierre Guerre de Marselha e Jean-Pierre Jernander da Bélgica, provinham de famílias com um passado colonial em África. Jernander, por exemplo, utilizou os seus antigos contactos coloniais no Congo belga para fazer sair clandestinamente do país máscaras e estatuetas que foram vendidas a museus e colecionadores norte-americanos (de Roux, 1996). Charles Ratton, um importante colecionador e *marchand* francês, colaborou com os nazis, durante a II guerra mundial. A sua reputação duvidosa forçou o Louvre a recusar importantes doações suas, como máscaras e estatuetas, que quis doar ao museu em 1986. O melhor da colecção Ratton está actualmente exposto num novo museu de arte africana, o Musée Dapper, em Paris.

Tal como os artistas ocidentais, os *marchands* e colecionadores do Ocidente usurparam a autoria das máscaras e estatuetas africanas, transformando-se nas mais importantes fontes para a valorização de objectos africanos. São eles que estabelecem os critérios de autenticidade e juízo estético. Assim, quando máscaras e estatuetas africanas são leiloadas na Christie e na Sotheby em Nova Iorque ou na Drouot-Montaigne e na Drouot-Richelieu em Paris, é costume referir os seus antigos proprietários europeus e os museus onde foram exibidas no Ocidente. O facto de uma máscara ou uma estatueta ter pertencido à colecção de Charles Ratton, Van Bussel ou Pierre Guerre constitui uma confirmação mais forte da sua autenticidade do que o testemunho do membro de um clã africano.



Três perspectivas sobre a estátua fang vendida em Paris em 1966 (Fotografias: cortesia de Gérard Bonnet, Marselha, França).

Em 1966, uma estatueta fang foi licitada por mais de um milhão de dólares na Drouot-Montaigne, um acontecimento que levou o jornal *Le Monde* a aclamar Paris como a nova capital europeia da arte primitiva (de Roux, 1996). A originalidade da estatueta foi confirmada, não pela assinatura de um artista fang, mas sim pelo facto de anteriormente ter pertencido a um Doutor Bergier (que a tinha comprado a um marinheiro em 1846) e de, depois, ter feito parte da colecção de Pierre Guerre. A proveniência da estatueta foi considerada ainda mais ilustre por ter sido exibida em numerosas exposições no Ocidente, incluindo a *Exposition internationale des arts d'Afrique et d'Océanie* (Palais Miramar, Cannes, 1957), *Arts Africains* (Musée Caution, Marselha, 1970) e *Art Fang* (Musée Dapper, Paris, 1991). O facto de ter sido objecto de análise e crítica por parte de africanistas ocidentais como Michel Leiris, Louis Perrois e Raoul Lehuard ajudou também a abrilhantar a peça. As máscaras fang e as estatuetas em geral são famosas no Ocidente por terem pertencido às colecções de Leo Frobenius, Jakob Epstein, Pablo Picasso, Raoul Guillaume e Charles Ratton.

A estatueta que foi leiloadada em Paris é uma figura religiosa fang, com cerca de quarenta centímetros de altura, feita de madeira exótica. Está nua e tem um tom castanho; a face, certas partes do pescoço, os braços e o umbigo são pintados com uma tinta preta, o que faz com que pareça brilhar e suar como um ser humano. A face é esculpida em forma de coração, sob uma testa alta e arredondada. As sobrancelhas prolongam as linhas que formam o nariz, dividindo o lado esquerdo da face do lado direito. As pálpebras estão fechadas e cobertas de tinta, sugerindo uma cegueira causada pela velhice. A estatueta deve ter representado um antepassado; a sua testa reluzente é lisa como a de uma caveira. Estatuetas semelhantes, pertencentes a relicários de família, têm olhos bem abertos que parecem olhar intensamente para alguém ou alguma coisa. Algumas delas têm placas de metal redondas, missangas ou pregos nas órbitas oculares, para que o seu olhar pareça mais assustador. Mas, apesar dos olhos fechados, esta estatueta parece devolver o olhar de quem a observa e criar uma aura de onisciência.

Em contraste com os olhos e o nariz, sobre os quais surgem a testa arredondada e as sobrancelhas alongadas, evidencia-se a boca que ocupa a maior parte da queixada e sugere uma parecença com a cara oval de um homem do Neanderthal. A estatueta salienta-se também pelo penteado cuidadosamente realizado na parte detrás da cabeça em padrões simétricos, fazendo lembrar folhas de palmeira. Com efeito, o penteado desta estatueta byeri, tal como o de numerosas estatuetas do Gabão, de Angola e do Congo, é tão perfeito que constitui uma entidade distinta do rosto. Comparado com a simplicidade geométrica primitiva do rosto, o penteado apresenta uma complexidade de concepção que evidencia a sua autonomia estética. A face é tão primitiva – conotativa da religião e das forças vitais dos antepassados – como o penteado é belo e auto-referencial.

O pescoço não constitui apenas um suporte para a cabeça, mas forma um cilindro liso ligado à cara, que termina numa boca saliente com dentes limados e no penteado que parece estar ligado à coluna vertebral. O longo e possante pescoço serve também para ligar a cabeça aos ombros quadrados e ao resto do corpo, estabelecendo um movimento rítmico entre o rosto e as mãos que seguram uma tigela por baixo do queixo. Assim, o pescoço delinea a configuração espacial desta escultura, ao estabelecer uma relação entre os ombros, cujas linhas formam um ângulo recto em baixo, e a cara e o penteado, que formam um triângulo em cima.

Mas, em termos rítmicos, a estatueta marca também o espaço e o tempo de outras maneiras. O rosto inclinado para baixo, de olhos fechados, as mãos, erguendo a tigela entre os ombros e o queixo, e os joelhos flectidos apontam para três movimentos do corpo que marcam ritmos contrastantes: para baixo, para cima e para baixo. O umbigo proeminente como uma pequena erecção é típico das estatuetas fang, em que o umbigo acentua frequentemente a ambiguidade sexual dos peitos femininos e dos órgãos genitais masculinos.

As estatuetas fang são também conhecidas pelos seus traseiros exageradamente volumosos, que formam um círculo à volta da cintura e salientam o arredondamento das coxas. O que esta estatueta tem de particular é a sensibilidade estética com que o artista esculpiu cada uma das partes do corpo. Na maior parte das outras esculturas fang, os olhos bem abertos, os dentes aguçados cerrados, as três grandes fiadas do penteado e os braços, rabos e pernas exageradamente musculados servem para acentuar o papel da estatueta como objecto sagrado e para caracterizá-la como artefacto etnológico. Mas, neste caso, a mão do artista conseguiu domar estas partes canónicas e submetê-las a uma lei estética que eleva a peça para além do ritual e da etnologia.

Estar em presença desta estatueta – que reluz e parece dotada de consciência, como um ser humano – é mais que uma experiência religiosa ou a descoberta da cultura tribal. O observador fica impressionado com o sentido de proporção artística e a interacção entre as diferentes partes do corpo. Como se pode ver por trás, as omoplatas prolongam-se até à cintura, onde se encontram, formando um V perfeito. A estatueta é

como uma obra arquitectónica que estabelece relações rítmicas entre as suas diversas partes: nalguns casos existe uma harmonia em termos de movimento, noutras um contraste. Verifica-se, por exemplo, uma relação de simetria que liga a cintura circular às costas triangulares e ao pescoço cilíndrico que suporta o belo penteado. A simetria e a harmonia testemunham um corpo perfeitamente delineado e, por isso, superior.

A estatueta fang estabelece assim um diálogo com a arte modernista – isto é, com a arte do final do século XIX e início do século XX, que se preocupava com as formas geométricas e a força física. A estatueta apresenta também uma característica típica do modernismo: cria contrastes entre estas formas geométricas, a fim de definir o espaço. O rosto oval, com os seus traços finamente delineados, é admirável, enquanto que o pescoço cilíndrico liso é pouco relevante em termos estéticos, exceptuando o facto de contribuir para revelar a sólida relação espacial entre a cabeça e os ombros. É fácil perceber porque é que artistas modernistas como Picasso e Braque tinham arte africana nos seus ateliers, não só como inspiração, mas também como modelo.

O meu interesse pela assinatura do criador e pela qualidade estética da arte africana obriga-me a mencionar aqui a corrente artística denominada primitivismo modernista como referência: os seus proponentes encontravam-se entre os primeiros admiradores das máscaras e estatuetas africanas. Mas, enquanto que eu saliento o lado estético e autoral, os críticos do modernismo sublinham o importante papel da arte africana em movimentos vanguardistas, como o expressionismo, o fauvismo, o cubismo e o surrealismo.

De acordo com Meyer Schapiro, o modernismo primitivista interessou-se pelas máscaras e estatuetas africanas, porque se acreditava que elas “representavam a nova valorização do instintivo, do natural e do mítico como sendo essencialmente humanos. O facto de se tratar de uma arte de povos primitivos, sem uma História escrita, tornava-as ainda mais atractivas. Granjearam o prestígio especial concedido ao intemporal e indistinto, a nível da actividade animal espontânea, contida, não reflexiva, íntima, sem datas ou assinaturas, sem origens ou conseqüências, para além das emoções” (Schapiro, 1978: 200-201).

Rosalind Krauss, pelo contrário, vê na representação do primitivo um “ritual de transgressão” e, por conseguinte, uma teoria da arte moderna. Com base na noção de alteração de Georges Bataille, Krauss afirma que a arte primitiva ilustra as contradições no interior da linguagem – a transgressão dos sentidos que a razão humana insiste serem inequívocos, unívocos, mas que as próprias palavras mostram ser irresolúvelmente ambíguos. De acordo com Krauss e com muitos historiadores modernistas, a concepção do primitivo como teoria acerca da nossa condição actual tornou-se um poderoso instrumento modelador e uma forma de repensar integralmente as ciências humanas. E não se trata apenas de um fenómeno histórico, uma vez que surge nas obras de autores como Foucault, Lacan, Derrida e seus seguidores (Krauss, 1984).

Estas concepções sobre o modernismo primitivista permitem concluir que a arte africana e os próprios africanos só adquirem interesse para o Ocidente se forem capazes de fornecer uma teoria sobre a maneira como o Ocidente se vê a si mesmo – ou, por outras palavras, se conseguirem ser primitivos de um modo intemporal, constituindo assim uma excepção à narrativa teleológica ocidental. Duas exposições amplamente comentadas, que tiveram lugar na cidade de Nova Iorque – a mostra intitulada “Primitivismo” organizada pelo Museum of Modern Art em 1984 e a mostra intitulada “African Art” organizada pelo Museu Guggenheim em 1996 – basearam-se neste tipo de abordagem ahistórica da arte africana. Os objectos expostos só eram considerados importantes se apresentassem alguma semelhança com a arte modernista de finais do século XIX, princípios do século XX, se tivessem exercido alguma influência sobre ela ou causado alguma impressão nos artistas ocidentais. Como disse William Rubin, a arte africana foi valorizada, porque tinha “uma força expressiva que se julgava ausente nas fases finais do realismo ocidental, que alguns dos artistas vanguardistas do final do século XIX consideraram demasiado atenuado e sem chama” (Rubin, 1984: 2).

Em qualquer destas considerações sobre o modernismo primitivista, o artista africano permanece invisível. Os louvores vão para os artistas ocidentais por terem descoberto no modernismo primitivista uma saída para o que José Ortega y Gasset apelidou de efeito “desumanizador” da industrialização nas artes. Enquanto a qualidade estética das estatuetas e máscaras africanas ajudava supostamente os artistas modernistas a contrariar a alienação do indivíduo no modernismo industrial, o papel dos artistas africanos na criação dessas máscaras e estatuetas é silenciado e as intenções estéticas dos artistas são desvalorizadas em prol da função ritual dos objectos. O que é enfatizado tanto no modernismo primitivista, como nas estatuetas e máscaras é a sua capacidade de redenção do indivíduo no interior da comunidade – ou seja, a capacidade de transformar a arte em ritual e o ritual em arte. Ambos salientam simultaneamente o belo e o feio, o exótico e o comum, o tradicional e o inovador. Rubin observa que o povo dan da Costa do Marfim “não só apreciava explicitamente a diversidade [das suas máscaras], mas também reconhecía o valor de uma certa originalidade” (3).

Porém, apesar de estarmos bastante bem informados sobre a razão por que alguns modernistas como Picasso, Nolde e Kandinsky favoreceram o espírito inventivo e a multiplicidade na sua arte, estamos menos dispostos a conceder um temperamento artístico aos escultores africanos. É esta a razão que leva Rubin a rejeitar de forma arrogante a maioria das peças africanas da colecção de Picasso, devido à “fraca qualidade do seu trabalho de escultura”: tratar-se-ia de “obras não autênticas, ‘para turistas’”, feitas por “artistas tribais, mais para venda, do que para fins rituais” (14). O facto de o próprio Picasso ter feito numerosos trabalhos *en série* especificamente para o mercado não tem, por contraste, repercussões no seu valor estético. É óbvio que, para Rubin, tal como para muitos outros críticos, a produção dirigida ao mercado aponta para uma separação entre os artistas africanos e as suas obras, o que facilita a utilização dessas obras pelos artistas e o universo artístico europeu.

Ao valorizar as estatuetas e máscaras africanas como inspiradoras do seu movimento artístico, os modernistas primitivistas, congelaram-nas no tempo. Simultaneamente, criticaram nas obras de artistas africanos, o espírito inventivo e a diversidade, responsáveis pela sua originalidade. Rubin elogia e censura a arte africana, quando encontra vestígios do estilo modernista na variedade das máscaras dan, ao mesmo tempo que despreza os escultores africanos por alimentarem o mercado turístico. A maioria dos artistas mundiais trabalham para satisfazer uma determinada procura. O que me parece é que também o artista africano consegue a inovação, dando resposta às exigências do mercado, a mais importante das quais é actualmente o turismo. Contrariamente a Picasso que colecionava arte africana “não autêntica”, feita para turistas, Rubin revela o seu menosprezo pela inovação por parte dos artistas africanos, ao insistir na autenticidade ritual como critério exclusivo para julgar as suas obras.

Marcel Griaule criticou este desejo de autenticidade na arte africana, num importante artigo intitulado “Un coup de fusil”, salientando “o absurdo de os os brancos declararem impuro um tambor baule, com o pretexto de que está decorado com um homem empunhando uma espingarda.” (Griaule, 1992: 41). Uma vez que a espingarda é considerada uma arma europeia, a sua presença na arte africana prejudica a sua autenticidade. Para Griaule, é o cúmulo do absurdo o facto de “o outro lado recusar aos africanos o direito de ‘fazer arte’, utilizando um motivo europeu, em primeiro lugar, por se tratar de um motivo europeu – uma observação curiosa e um tanto auto-castradora – e, em segundo lugar, por parecer ‘moderna’” (41). Quando os artistas europeus se inspiram em África, isso não põe em causa a originalidade da sua obra, enquanto que os artistas africanos não se podem inspirar na Europa, sem serem considerados não autênticos. Por outras palavras, se os artistas ocidentais podem representar a África de uma forma exótica, porque é que os africanos não podem também representar a Europa de uma forma exótica – ou seja, com espingardas?

O que é certo é que, por mais absurda que possa parecer a concepção de Rubin da arte africana autêntica, ela constitui o critério segundo o qual essa arte continua a ser julgada. Artistas africanos como Sidimé Laye têm de permanecer anónimos, para que as suas obras tenham uma oportunidade no mercado “primitivo”. Os pintores, escultores e mesmo alguns cineastas e músicos contemporâneos africanos e da diáspora africana têm de aceitar o estereótipo que os define como “primitivos”, para poderem ser considerados artistas.

Este facto é muitas vezes obscurecido pela caracterização da arte africana por parte do movimento da *Negritude* como detentora de uma força vital. No seu famoso ensaio intitulado “L’esprit de la civilisation ou les lois de la culture negro-africaine” (“O espírito da civilização ou as leis da cultura negro-africana”), Léopold Senghor está, sobretudo, interessado na interpretação simbólica das imagens representada pelas máscaras e estatuetas africanas. Ficou assim limitado pela sua leitura da arte africana como sendo exclusivamente etnológica, ao tomar em conta apenas a sua dimensão funcional na sociedade. Para Senghor, o ritmo e o movimento na arte africana podem

apenas ser entendidos em termos rituais – ou seja, a participação colectiva de músicos, bailarinos, anciãos e antepassados nas danças com máscaras. Num contexto deste género, não é concebível que as máscaras e estatuetas tenham uma identidade autónoma como obra de arte. Senghor não se apercebe de que a cor e a simetria da obra podem testemunhar as preocupações do artista com o espaço e o tempo.

A estatueta fang acima analisada é uma escultura moderna clássica que tem mais afinidades textuais com as *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, ou com o *Ulisses* de James Joyce do que com textos etnológicos. Contrariamente à opinião da *Negritude* de que a arte africana só atinge a plenitude com a performance, esta estatueta tem uma autonomia apenas desafiada pela assertividade de algumas das suas partes constitutivas. Uma das características do texto moderno é a sua tendência para a fragmentação – a capacidade de os seus componentes formarem entidades narrativas independentes do todo. Isto é evidente não só na pintura e escultura modernas, em que diferentes partes de uma obra podem disputar a atenção e a análise do observador, mas também em textos literários como *Ulisses*, em que diversas personagens jogam com o espaço e o tempo para fazer incidir em si as focalizações que se afastam da narrativa principal.

Dos ombros para cima, a estatueta fang parece-se com o busto de um faraó egípcio, com um penteado dinástico. Um outro enigma narrativo torna-se evidente, quando se considera a estatueta como um todo, com os seus olhos baixos, as mãos segurando uma tigela sob o queixo e os joelhos flectidos. Qual é a acção aqui denotada? Os olhos baixos sugerem que esta figura sagrada se prepara para beber da tigela. Os joelhos flectidos corroboram esta narrativa, insinuando a submissão da estatueta ao conteúdo da tigela: água, leite ou alguma poção com poderes sobrenaturais. Desta perspectiva, a tigela torna-se o ponto fulcral na interpretação da escultura, obrigando todo o corpo a obedecer-lhe e criando no observador uma curiosidade não satisfeita acerca do seu conteúdo e respectiva significação.

Também é possível interpretar a postura da estatueta fang como um gesto de oferenda: a tigela e o seu conteúdo são oferecidos a alguém ou a algo exterior ao campo ocupado pela escultura. Desta perspectiva, os olhos baixos e os joelhos flectidos significam a submissão da figura a uma entidade distinta, claramente numa posição de poder – um deus, um rei, um público ou o artista. Uma das qualidades da estatueta fang é a sua capacidade de criar, com o referido gesto, um campo exterior tão preñado de significado como aquilo que é representado no campo por ela ocupado. Dada a inexistência de uma assinatura por parte de um artista fang, o campo exterior é representado por artistas ocidentais como Picasso e Braque que se apropriaram da posição ideal de observador perante a arte africana.

Ao inscrever na configuração da estatueta um público exterior ao campo por ela ocupado ou uma relação entre a estatueta e uma presença invisível, o escultor estava a antecipar uma avaliação estética do objecto pelo seu observador. É verdade que a maioria das imagens sagradas fang parecem estar em comunicação com uma presença

invisível. Muitas estatuetas fang, como a que se analisa aqui, parecem oferecer uma tigela a essa presença, outras oferecem um chifre em vez da tigela ou brandem uma faca na mão direita, como se estivessem prontas para o ataque. Poucas têm os braços caídos ao longo do corpo. A intensidade da energia de todas elas parece indicar tanto submissão como resistência. As que apresentam olhos abertos e rangem os dentes dão a impressão de preferir atacar o poder, dando as ordens, do que executar os seus ditames. As que têm olhos baixos e uma tigela ou um chifre nas mãos, como esta, patenteiam uma energia “negativa” que define o modo como resistem à submissão. Os seus rostos e músculos tensos corporizam atitudes contraditórias de submissão e resistência, docilidade e revolta.

Entre os cronistas coloniais, as tribos fang tinham fama de serem canibais. Os traços estéticos das suas figuras sagradas – o olhar fixo, os dentes afiados, os punhos agarrando facas ferrugentas, as testas lisas e proeminentes, simbolizando os crânios dos seus antepassados – foram usados como prova dos seus ritos canibalísticos. Mas, como demonstrei, a resistência implícita nos gestos das estatuetas e a sua aparente docilidade, mesmo quando brandem uma faca, contradizem o discurso etnológico que aponta os fang como agressivos e canibais. Isto não significa que queiramos negar que os fang eram canibais, ou afirmar que não gostavam da guerra; pois, como diz Ouologuem, qual de nós pode afirmar com toda a certeza que os dentes dele ou dela não estão tingidos de vermelho pelo “tomate”? Qual de nós, europeu ou africano, pode afirmar com toda a sinceridade que detesta a guerra? O que eu quero dizer é que o discurso antropológico fixou a interpretação das estatuetas, máscaras e tradições orais fang, da mesma forma que fixou o sentido da vida e da arte noutras sociedades africanas.

Torna-se, por isso, necessário retirar as figuras sagradas africanas do seu espaço e da sua função rituais a fim de revelar as marcas das mãos dos artistas que as criaram. A energia “negativa”, a que eu chamei a qualidade de resistência das estatuetas fang constitui a expressão da subversão por parte do escultor da sua função ritual original. Por ser bela e discreta, em contraste com outras figuras sagradas fang, com os seus órgãos exagerados, uma estatueta como a que aqui foi analisada permite ao talento artístico do escultor interferir na execução do ritual. Chama sobre si a atenção e espelha a presença do artista num contexto exterior ao seu campo, em vez de participar de modo submisso no ritual, seja ele de veneração dos antepassados, seja de guerra ou de canibalismo.

Reagindo contra o confinamento das suas figuras sagradas aos museus ocidentais, as elites africanas actuais invocam o papel das estatuetas e máscaras nas cerimónias de culto originais, afirmando que, sem esse contexto, perderiam o seu valor estético. Esta posição, ao mesmo tempo que denuncia a pilhagem e a violação das tradições africanas pelo Ocidente, impede qualquer discussão acerca da assinatura de escultores individuais gravada nessas esculturas ou quaisquer considerações sobre a verdadeira natureza da dívida de artistas modernistas como Picasso para com os escultores africanos de finais do século XIX, princípios do século XX. Como salientámos anteriormente, a presença

destas figuras sagradas nos estúdios dos artistas europeus sugere algo mais que uma mera influência artística ou a infusão da energia vital dos objectos religiosos na arte ocidental. As linhas geométricas e as formas abstractas das estatuetas e máscaras fang, dan e dogon constituíram a base de um grande número de revoluções artísticas modernas.

Para além de testemunharem relações e influências inter-étnicas, os escultores africanos devem ter tentado, nos seus contactos com negociantes de escravos europeus e expedições coloniais, ultrapassar a estética e as convenções dos rituais locais. Escusado será dizer que as esculturas africanas patenteiam as numerosas mudanças ocorridas em África ao longo dos séculos, desde o início do tráfico de escravos até hoje. O documentário de Jean Rouch *Les maîtres fous* (1955) apresenta exemplos óbvios: as figuras sagradas sobre um altar e os participantes numa cerimónia ritual destinam-se a representar os administradores coloniais; noutros casos, as figuras sagradas empunham armas de fogo, conduzem bicicletas ou são pintadas de branco com longos cabelos para representar homens brancos. O que interessa é que estas obras sugerem a prontidão com que os escultores africanos do início do século XX e os mais recentes reflectem as transformações sociais na sua arte e cortam com a tradição. Ao enfatizar apenas a autonomia e a autenticidade tribal, o discurso da antropologia ocidental e os apologistas do colonialismo ignoram a abertura do artista africano à mudança. Quando as elites africanas insistem na ideia de que a arte africana não é arte, porque foi retirada do seu contexto original, será que não estão a interiorizar o estereótipo de si mesmas como um povo com uma percepção funcional da arte? A meu ver, uma concepção da crítica de arte que saliente as transformações estéticas verificadas na história das esculturas e máscaras fang, dan e dogon é mais importante do que uma que procure compreender os rituais originais para os quais elas foram criadas. Ao acompanharmos essas transformações estéticas, aprendemos mais sobre os artistas e as sociedades em que viveram.

O retirar de uma obra de arte do seu contexto ritual original coloca uma questão “benjaminiana” a que, em minha opinião, a estatueta fang acima analisada pode dar uma resposta parcial. No famoso ensaio “A obra de arte na era da sua reprodução técnica”, Walter Benjamin defende que uma obra de arte encontra a sua expressão ao serviço de um ritual, seja ele religioso ou mágico. Para Benjamin, o objecto artístico perde a sua aura, quando divorciado da sua prática ritual. Embora a teoria de Benjamin se refira à reprodução mecânica de imagens – como a que existe na relação entre uma impressão original e a sua fotocópia, entre o teatro e o cinema, e entre outros objectos de arte e os meios capazes de os (re)produzir industrialmente– ela é relevante para os temas aqui abordados. A visão nostálgica que Benjamin tinha da arte, similar à visão do herói e dos actos heróicos na literatura romântica, assenta demasiado na tradição e nas suas concepções de originalidade e autenticidade em detrimento da mudança e da inovação. Tal como Benjamin, os coleccionadores e os *marchands* de arte africana, e mesmo alguns artistas africanos, defendem que a autenticidade e a originalidade são

expressões da aura artística e insurgem-se contra a reprodução de estatuetas e máscaras que reduz essa aura.

Neste campo, aquilo que as obras de arte africanas conseguem alcançar é a aura do artifício. Os seus escultores, como Sidimé Laye, permitiram que as suas mãos obedecessem não só à tradição, mas também ao seu amor ao artifício. Por isso, pode dizer-se que subverteram a noção de uma África imutável e o monopólio ocidental dos dogmas universais acerca da modernidade. Se acompanharmos as transformações na arte africana, descobrimos uma nova estética e uma aura artística própria da sua história. Lembramo-nos dos artistas que a tradição tentou tornar invisíveis: revelamos o papel do talento individual na reformulação da tradição. E, por fim, descobrimos artistas como Sidimé Laye e as suas assinaturas.

Este assunto reveste-se de alguma urgência. À medida que os artistas africanos se afastam das práticas rituais e adicionam o artifício ao valor do trabalho ritual, ficam expostos a tensões profundas. A energia latente por detrás dos olhos baixos e dos braços erguidos da estatueta fang é um exemplo de duas forças em conflito.

É neste sentido que a afirmação de Benjamin da superioridade do original em relação à cópia revela as suas limitações platónicas. Nem a quantidade das reproduções, nem a identidade do objecto no seu contexto ritual constituem uma base suficientemente sólida para uma análise estética. Para que o original e a cópia pudessem manter a sua integridade, qualquer reprodução do original teria de obedecer ao cânone e ser feia – isto é, indiferenciada. A partir do momento em que o artista trabalha a cópia, arrisca-se a subverter o original. A tradição tenta pois impedir a mudança material e histórica, mantendo o artista anónimo e negando uma identidade particular à cópia.

O artista africano é particularmente vulnerável à tirania do ritual na tradição. Enquanto que no Ocidente a reprodução mecânica da obra de arte ameaça a aura do artista individual e o capital simbólico da obra, em África, a reprodução de máscaras e estatuetas valoriza os escultores, concentrando a atenção na assinatura do artista. É evidente não só que a assinatura do artista contraria a noção de autenticidade do ritual tradicional e as concepções dos coleccionadores ocidentais que tanto investiram nos objectos ligados a esse ritual, mas também que ela constitui uma condição para a emergência da modernidade africana e do génio individual na tradição.

Chéri Samba: O estereótipo contra-ataca

No Verão de 1997, tive a oportunidade de ver uma exposição das obras de Chéri Samba no Musée National des Arts d’Afrique et d’Océanie em Paris. Desde a realização da exposição “Magiciens de la terre” realizada em Paris em 1989, Chéri Samba – um pintor de Kinshasa – tinha continuado a surpreender os ocidentais e a desafiar a imaginação deles com as suas pinturas *naïf*. O *timing* da recente exposição não poderia ter sido mais oportuno para ele, para os seus clientes, para os *marchands* de arte

e para o Musée National des Arts d' Afrique et d' Océanie. Um dos meus amigos cineastas disse-me, com alguma inveja, que ele se tinha tornado o novo “chouchou de la ville” (“menino querido da cidade”). Paris gaba-se de ser a capital da arte africana, à frente de Londres, Tóquio e Nova Iorque e do seu papel como árbitro do bom gosto em relação ao resto do mundo. O Musée National des Arts d' Afrique et d' Océanie tinha montado em simultâneo uma mostra imensa das artes tradicionais da Nigéria. A arte africana estava também a ter sucesso na margem esquerda, com uma exposição do trabalho de Ouatará na Galerie Boulakia, na rue Bonaparte, uma mostra de máscaras e fotografia intitulada “Les Dogons” na rue des Beaux Arts e numerosos artefactos à venda nos antiquários da rue de la Seine. E isto independentemente do facto de os franceses terem fechado as portas à imigração africana e de um dos temas das pinturas narrativas de Chéri Samba ser constituído pela imagem de africanos indesejáveis, desembarcando em aeroportos franceses.

Chéri Samba surgiu em Kinshasa como artista de rua, em finais dos anos setenta, pintando cenas de mercado, prostitutas e caricaturas do poder e da corrupção. Em 1982, Ngangura Mweze realizou uma curta metragem, *Kin Kiesé (Kinshasa, a Bela)*, na qual usou Chéri Samba e as suas obras a fim de revelar as cores contraditórias da cidade. A música de Papa Wemba, outro ícone da cultura popular de Kinshasa, foi também utilizada no filme.

Com efeito, artistas de rua como Chéri Samba abundam em cidades como Dakar, Lagos e Kinshasa. Baseando a sua arte nos *faits divers* da modernidade e no seu impacto humorístico na vida quotidiana em África, estes pintores combinam uma modalidade de prosa narrativa com imagens acessíveis a um vasto público. Os quadros de Chéri Samba incorporam palavras lingala e do francês coloquial. Tal como os signos usados na publicidade, combinam e multiplicam os significados através de alusões e trocadilhos. Por exemplo, um termo popular como *conjoncture* significa simultaneamente crise económica, apertar o cinto e ser expedito. O público destes quadros é composto pela elite africana e por turistas e antropólogos em busca do *mot juste* e da imagem certa para descrever África. É também importante distinguir os artistas populares africanos, influenciados pelas técnicas narrativas da banda desenhada, dos cartazes de cinema e dos *cartoons* dos artistas com formação académica, que querem desenvolver o seu trabalho dentro dos cânones modernistas e pós-modernistas.

A arte de Chéri Samba e em especial as pinturas incluídas na exposição de 1997 encerram em si o segredo de como ele chegou ao topo e se tornou o mais popular artista africano. Em primeiro lugar, refira-se que, para o Musée des Arts d' Afrique e d' Océanie, a arte africana consistira anteriormente apenas nas máscaras, estatuetas e no *batik* tradicional. Chéri Samba foi o primeiro artista africano “moderno” a ter uma sala do museu devotada à sua arte. Mesmo assim, era preciso percorrer o segundo piso e atravessar uma exposição surpreendente e de enorme interesse de máscaras e estatuetas nigerianas antes de chegar à sala de Chéri Samba. As 276 peças da referida exposição nigeriana incluíam algumas das mais belas máscaras igbo que eu alguma vez vi, bem

como esculturas e máscaras do Benim, yoruba e ogoni. A mera dimensão e qualidade da exposição fez-nos entender a razão por que algumas pessoas consideraram inadequada a exposição sobre África realizada no museu Guggenheim em 1996.

Não pude deixar de levar comigo as impressões causadas pela arte nigeriana primitiva para a sala da exposição de Chéri Samba. Sempre me parecera que a arte africana moderna não tinha nada que se equiparasse ao simbolismo belo, aterrador e abstracto da arte tribal nigeriana; os artistas modernos limitavam-se a representar para o Ocidente aquilo que pensavam estar dentro dos limites da *bienséance* e da verosimilhança ocidentais. Mas, quando entrei na sala de Chéri Samba, fiquei satisfeito por perceber que a sua arte se ocupava das mesmas questões de poder, medo, moralidade e sexualidade explícita representadas na arte tribal nigeriana.

A sala dedicada a Chéri Samba era berrante e quente, com vermelhos e amarelos, contrastando com os verdes vivificantes, os azuis marinhos e os roxos florais. Vi-me transportado para África através destas cores fortes e a preponderância das suas múltiplas e exóticas associações. Os seres humanos eram representados num tom de chocolate tão escuro, que pareciam derreter sob a luz. E disse para mim mesmo: este indivíduo representa o estereótipo que contra-ataca. Chéri Samba é o Amos Tutuola da arte africana. Desde que Tutuola escreveu *The Palm-Wine Drinkard*, a sua história fantástica sobre o submundo, nenhum outro artista africano abordou de modo tão intenso e perspicaz o estereótipo africano, como Chéri Samba.

Faz todo o sentido que o trabalho de Chéri Samba tenha sido exposto lado a lado com as máscaras e estatuetas tradicionais africanas. Uma das chaves do sucesso de Chéri Samba é a sua apropriação e afirmação do estereótipo da África no imaginário actual. O trabalho de Chéri Samba insere-se em conceitos tribais como o da feitiçaria, o da veneração dos antepassados e o da magia. Em *L'espoir fait vivre (A esperança faz viver)*, 1989, um quadro sobre a história do seu sucesso, Samba esclarece que conseguiu chegar ao topo, sem recorrer à feitiçaria, unicamente através de muito trabalho, paciência e a bênção dos antepassados. O quadro *Autoportrait (Auto-retrato)* é também sobre a criatividade. Chéri Samba diz aos seus rivais e àqueles artistas que o acusam de lhes ter rogado uma praga que o seu sucesso se deve não a pragas ou a feitiços, mas sim a uma vida simples e a um trabalho árduo.

Mas é óbvio que Chéri Samba não é um artista simples. Levanta a questão da feitiçaria nas suas obras não apenas porque no Zaire contemporâneo o poder está indissociavelmente ligado à feitiçaria, mas também porque a feitiçaria se enquadra na ideia que o Ocidente faz de África. Esta é, a meu ver, a razão por que a obra de Chéri Samba exerce um fascínio que é ao mesmo tempo local e internacional. “Não sou um feiticeiro” diz ele. No entanto, nos seus quadros, ele aparece com uma dimensão desmesurada, gabando-se do seu poder. Aos olhos ocidentais, parece estereotipado e literal. No entanto, todos os seus quadros são reflexivos e narrados de uma perspectiva frequentemente arrogante. No quadro intitulado *Homage aux anciens créateurs (Homenagem*

aos antigos criadores), 1995, pinta um grande retrato seu atrás de estatuetas tribais sobre uma mesa. O retrato parece reapropriar-se das máscaras e estatuetas actualmente encerradas num museu suíço em Zurique. Chéri Samba critica o museu por isolar os objectos que ainda mantêm os seus poderes sobrenaturais, de pessoas como ele que são reencarnações dos escultores tribais.

A estratégia de Chéri Samba inclui também a apropriação do artista do seu próprio trabalho. O quadro *Agriculteur sans cerveau* (*Agricultor sem cérebro*, 1990) mostra um plantador de bananas, apoiando-se na sua enxada, com as mãos e pés atados. Está ladeado por duas bananeiras carregadas de bananas maduras e tem na mão uma banana meio descascada que não consegue comer. Atrás dele encontra-se o homem com quem assinou um contrato; o homem afasta-se, comendo as bananas do plantador. Chéri Samba aconselha o plantador descontente a ler atentamente o contrato e não a atribuir as culpas a esse homem. Esta metáfora da exploração é abordada por Chéri Samba em diversos quadros. Em *Oreilles au ventre* (*Orelhas no ventre* 1991), é o artista que está faminto, enquanto que o negociante tem uma grande barriga com orelhas. No quadro *Pourquoi ai-je signé un contrat?*, (*Porque assinei um contrato?*, 1990), Chéri Samba, vestindo um elegante fato azul, está sentado num sofá vermelho, à beira de um rochedo, com um cadeado em redor dos joelhos e uma corda à volta do pescoço, puxada de um lado e do outro pelos críticos, artistas, curadores, coleccionadores e *marchands*. Neste caso, o artista afirma-se como vencedor, uma vez que o contrato lhe parecia um passo necessário na sua carreira. Por isso, a corda e o cadeado, bem como o fato azul e o sofá vermelho, constituem parte integrante do seu estilo, e não constrangimentos que o alienam da sua arte.

Finalmente, no quadro *Une peinture à défendre* (*Uma pintura a defender*, 1993) – a meu ver, a obra prima de Chéri Samba – o artista coloca a questão das relações entre a arte e a política, utilizando a pintura como metáfora de África que ele tem de defender. A composição testemunha a abordagem reflexiva da arte adoptada por Chéri Samba que lhe granjeou o apoio do público local e internacional. O espaço e o movimento são delineados pela inserção de molduras dentro de molduras, pela repetição de acções e pelos contrastes de cores e gestos. O próprio Chéri Samba posiciona-se no centro, de frente para o observador, com um pincel numa mão e uma lata de tinta na outra. Em redor da cintura, tem uma corda vermelha que é puxada por duas mãos do lado esquerdo; em redor da sua perna, tem uma corda verde que é puxada por mais duas mãos do lado direito. Em primeiro plano surgem dois homens, um com um casaco roxo e o outro com um casaco verde. O homem de casaco roxo agarra o artista pela cintura e o de casaco verde agarra-o por uma perna. Ambos dizem “tenho de defender esta pintura”. Ao fundo vê-se uma pintura popular tradicional que o artista tenta proteger dos assaltantes. Essa pintura mostra-nos uma mulher com um bebé às costas; está a entrançar o cabelo de outra mulher. À sua volta, vêem-se casas, uma criança tomando banho numa banheira e uma carroça. Este quadro dentro do quadro tem a seguinte legenda: “Pintura popular ekomi, uns anos mais tarde.” O pano de fundo desta

cena atarefada e bem iluminada consiste numa noite calma, com árvores ensombradas por um céu escuro.

É evidente que Chéri Samba está antes de mais a comentar a recente procura de que o seu trabalho tem sido alvo. Há poucos anos, a sua obra era tida apenas como mais um exemplo de arte de rua em Kinshasa. Agora, críticos brancos e *marchands* lutam para poder controlá-la. Todos eles reivindicam direitos de propriedade sobre a obra de Chéri Samba, forçando o artista a erguer-se e defendê-la com a sua vida. Porém, para mim, o mais importante desta imagem é a forma como articula a visão que o artista tem da sua pintura, que coincide com a sua visão de África. Por outras palavras, Chéri Samba considera que a sua pintura representa a África e propõe uma acção militante para a sua reapropriação através da arte. A mesma reflexividade perpassa toda a obra de Chéri Samba, quer aborde a relação do plantador com o seu produto, a do artista com a sua arte, ou dos africanos com África. No tríptico *Grand tort de la coloniation et grosse erreur de l'Afrique indépendante* (*A grande injustiça da colonização e o grave erro da África independente*, 1994), Chéri Samba representa a África pré-colonial como paradisíaca e os colonizadores como homens gananciosos e ruins que dividiram o continente entre eles, sem consideração pelas relações de parentesco ou pela unidade tribal. O último painel do tríptico mostra o erro dos “africanos independentes” que não conseguem reconhecer que os estados-nação são uma herança dos antigos colonizadores e que continuam a dividir grupos étnicos e a criar uma falsa sensação de unidade entre o povo. A África que Chéri Samba defende neste tríptico é a mesma que é defendida na “Pintura popular ekomi” acima descrita. Trata-se de uma África que está para além dos estados-nação, mas que, no entanto, é também uma África estereotipada e romântica, sem fronteiras nem história. Como sempre, Chéri Samba é o último a rir: assinou um contrato e toda a gente se preocupa com ele. Mas, quando finalmente o conseguimos encontrar, ele já está noutra sítio.

A canção de resistência de Sidimé Laye

O temor que o pai de Sidimé Laye sentia em relação às máscaras e estatuetas constitui um desejo de reprimi-las e de reprimir as tendências pagãs que elas representam. No seu sonho, o pai de Sidimé Laye entendeu claramente o perigo que a devolução das máscaras à esfera pública poderia significar para a ordem muçulmana. As regiões cristãs de África continuam a ter receio da erupção da autoridade das máscaras na vida quotidiana. Ao fim e ao cabo, o conflito religioso em África não é entre o Islamismo e o Cristianismo, mas sim entre essas duas religiões e as máscaras que dominam o inconsciente africano. Daí que a escultura de máscaras só possa trazer problemas a Sidimé Laye e a todos aqueles que se submetam ao seu poder, porque a simples presença das máscaras no mundo actual constitui uma prova do fracasso do Islamismo e do Cristianismo na conquista da África pagã.

A insistência de Sidimé Laye em esculpir máscaras e a sua afirmação de que é possuído por elas, enquanto trabalha, patenteia a resistência de tais formas tribais a ordens

repressivas, ditadas não só pelas religiões monoteístas, mas também pelos regimes ditatoriais monolíticos.

Sidimé Laye continuou a esculpir máscaras, apesar do aviso contido no sonho do seu pai, da morte do seu tio nas masmorras de Camp Boiro e dos perigos que ele mesmo correu durante os anos de exílio. Será que tentava resistir ao regime opressivo de Sékou Touré através da criação prolífica de estatuetas e máscaras? Como é que a presença das máscaras pôde constituir uma ameaça à revolução de Sékou Touré?

Em retrospectiva, penso que a revolução teve uma actuação demasiado dura para com as máscaras, estatuetas e tradições orais. Deveriam ter sido colocadas num museu nacional, em vez de terem sido banidas. A revolução deveria ter conseguido integrar os rituais de máscaras e celebrá-los como expressão mais recente da identidade nacional – ou seja, deveria tê-los trazido para o centro da sociedade, para que todos pudessem participar neles, em lugar de marginalizá-los como sendo sociedades secretas atrasadas. Esta forma de valorização teria não só elevado os rituais ao estatuto de cerimónia nacional, mas também transformado a sua orientação avessa à modernização numa orientação mais positiva e inclusiva. A maioria das tradições sofre uma mudança com a abertura ao mundo exterior e a perspectiva de um futuro. O modo como se tratou as máscaras, estatuetas e tradições orais impediu que a revolução submetesse formas conservadoras sociais e religiosas à abertura e à mudança.

Sidimé Laye abandonou a escola e esculpiu máscaras e estatuetas durante a revolução, reforçando a resistência das margens contra o centro. Neste sentido, a sua acção assemelhou-se à de numerosos africanos cultos que desistiram da revolução, por detectarem nela a falta dos ingredientes relativos às estruturas afectivas tradicionais. Tornou-se um lugar-comum apontar a repressão das máscaras, estatuetas e práticas tribais como exemplo do desprezo das concepções revolucionárias pelo que é africano e autêntico. As formas de reivindicação da tradição tornaram-se os símbolos da resistência à tentativa de Sékou Touré de homogeneizar a sociedade. Por exemplo, algumas pessoas da classe média começaram a usar trajes de caçador feitos de tecido camuflado em público, em vez do curto *doloki* de algodão branco popularizado por Sékou Touré no início da revolução. As máscaras, os dentes de elefante esculpidos e as estatuetas anteriormente destinadas apenas à exportação para o estrangeiro passaram a marcar presença nas salas de estar da classe média africana. Com a era pós-colonial assistiu-se também a uma revalorização da feitiçaria, da magia e dos amuletos como meios tradicionais de protecção contra a revolução ou devoção a Sékou Touré. Para mim, é difícil imaginar Sidimé Laye como um feiticeiro ou um bruxo, anestesiando com a sua arte o efeito da revolução nas pessoas.

A meu ver, a resistência da classe média à revolução assemelha-se mais à sua relutância em apoiar os ventos democráticos que sopram na África actual. Da última vez que estive na África Ocidental, em Janeiro de 1997, tive uma conversa interessante sobre as democracias africanas com um colega senegalês, a que aqui chamarei Clarence Delgado.

Eu lamentava o erro do regime do general Sani Abacha em enforçar o escritor activista Ken Saro Wiwa e esperava que Delgado concordasse comigo. Em vez disso, censurou-me por observar tudo através das lentes etnocêntricas americanas. As pessoas na América, segundo disse, esperavam que todo o mundo encarasse a vida à sua maneira e aceitasse a sua definição de democracia, direitos humanos e cultura. Mas os africanos tinham uma forma própria de fazer as coisas e tinham tradições e culturas mais antigas que as americanas para os apoiar no seu comportamento. Delgado referiu os impérios do Ghana, Mali e Songhai que tinham erigido civilizações de relevância mundial muito antes do nascimento da nação norte-americana. Quem eram os americanos, para pensar que tinham o direito de dar ao mundo lições de democracia e direitos humanos? Na opinião de Delgado, o principal erro do actual movimento democrático em África era o facto de ser imposto pelo exterior. A democracia não era um conceito africano; um excesso de liberdade conduziria necessariamente à desordem e mesmo à anarquia. Ken Saro Wiwa, por exemplo: não mostrara respeito pelo governo nigeriano, procurando constantemente denegri-lo perante a comunidade internacional, as organizações de direitos humanos e os ambientalistas. Como se sentiriam os americanos se os africanos se imiscuissem nos seus assuntos internos, como o tratamento racista dado a Louis Farrakhan e à sua Nação do Islão? Delgado disse que Ken Saro Wiwa violara as leis do seu país, fora julgado e condenado à morte. E a pena de morte existia não só na Nigéria, mas também nos Estados Unidos da América.

Então e a exploração do povo nigeriano por empresas petrolíferas como a Shell Oil – retorqui eu – uma situação contra a qual Ken Saro Wiwa protestava? Delgado respondeu que a Shell era uma multinacional inglesa, americana e francesa. Como podiam os americanos considerar a Shell como uma marca doméstica e fazer da Nigéria um estado párias? Disse a Delgado que ele estava a ignorar a responsabilidade dos líderes africanos para com os seus povos, ao atirar as culpas somente para cima do Ocidente. Que nós, os africanos, não podíamos ter hesitações em relação à aceitação dos valores democráticos fundamentais, tais como a participação aberta nas eleições, a liberdade de expressão e o direito à educação e a um ambiente seguro.

A meu ver, o facto de a globalização continuar a obliterar, tal como os regimes totalitários, as diferenças culturais em prol da hegemonia do mercado, justifica formas de vigilância e resistência que nos levam a protestar contra o tratamento pouco democrático do nosso povo. Além disso, seria demasiado fácil pôr de parte a democracia e os sistemas multipartidários, sob o pretexto de não serem africanos. Não podemos esquecer que também não se trata de um conceito original norte-americano. Mas os americanos fazem da luta por uma maior igualdade para com negros e outros povos vítimas de opressão e discriminação o seu cavalo de batalha. Os africanos têm também de aceitar a democracia como instrumento para exigir um tratamento igual nas instituições mundiais e nos sistemas de mercado e para eliminar as suas práticas arcaicas, tais como a hegemonia de um partido único e a opressão da mulher através da poligamia e da excisão do clítoris. Não existem tradições que constituam uma justificação credível para o bloqueamento da nova vaga democrática em África.

Por fim, enquanto formas artísticas, as máscaras, estatuetas e tradições orais colocaram outro tipo de exigência à revolução. Despoletaram sonhos e aspirações que a revolução não soube satisfazer. Encorajaram as pessoas a identificar-se com modelos pertencentes a um universo negado pela revolução e desafiaram Sékou Touré a lidar com as necessidades e expectativas do seu povo. As máscaras e estatuetas de Sidimé Laye estavam a dizer a verdade à revolução: estavam a dizer que as pessoas se sentiam mal em relação a ela e que o regime se tinha virado contra a população. As máscaras e estatuetas do artista foram banidas, porque a sua mera presença no estado-nação constituía uma crítica implícita ao regime. Encaradas como uma forma de arte que desafiava a repressão perpetrada pela revolução, as máscaras, estatuetas e tradições orais patenteavam uma energia e uma magia novas, que davam poder às pessoas contra os seus opressores. Neste sentido, a resistência tornou-se um ritual transformador, uma renovação da revolução por meio destas energias positivas.

Além disso, escapar à revolução de Sékou Touré foi uma outra forma de escapar ao século XX e às suas manifestações de inépcia, crueldade e sofrimento humano. Não podemos ser complacentes para com as principais questões que têm caracterizado as relações de poder no século XX. À medida que o novo século se aproxima, precisamos de forjar novas linguagens e métodos que substituam a descolonização, a alienação, a opressão racial, o primitivismo, o afro-pessimismo, a francofonia, o tribalismo, o nacionalismo tacanho, a desconstrução e outras abordagens pós-estruturalistas de África e da diáspora negra. Não podemos entrar no novo milénio tão mal preparados como estavam os nossos antecessores aquando da transição do colonialismo para a independência. Muitos deles nunca se aperceberam sequer de que o homem branco tinha ido embora. Consequentemente, não souberam fazer as mudanças indispensáveis à sua transformação em cidadãos autónomos.

Os soninke do império do Ghana experimentaram no final do século VI a mesma desgraça e o mesmo anseio por mudança que os africanos sentem actualmente. Um homem, o príncipe Gassire, era mais impaciente que os outros. De acordo com a lenda, o seu desejo de mudança era tão forte como se um chacal estivesse constantemente a morder-lhe o coração. Nesse tempo, a guerra fazia parte do dia a dia. Todos os dias, Gassire saía para o campo de batalha e matava cinquenta homens sem a ajuda de ninguém. Era o guerreiro mais forte e corajoso do império. À noite, os outros guerreiros elogiavam-no pela sua coragem e força. Mas Gassire estava sempre insatisfeito. Interrogava-se sobre quando o seu pai iria morrer e legar-lhe a coroa. O rei, porém, recusava-se a morrer. Gassire estava cada vez mais velho. Tinha agora sete filhos que o acompanhavam no campo de batalha. Também eles se tinham tornado guerreiros corajosos e estavam cada vez mais velhos. Mas o rei continuava vivo.

Um dia, Gassire foi visitar um velho sábio que vivia às portas de Wagadu, a capital do Ghana. Explicou o seu problema ao sábio, que era uma espécie de profeta, dizendo que estava cansado de lutar e de matar e queria que o seu pai morresse para poder ser rei. Depois de pensar sobre o problema, o sábio informou Gassire de que o seu pai não iria

morrer nos tempos mais próximos. Teria de escolher entre ser guerreiro por toda a vida ou mudar o seu mundo. “Mas como?” perguntou Gassire. O sábio disse-lhe para arranjar um *ngoni*, instrumento parecido com um alaúde, e tocar. Ao princípio, Gassire ficou zangado com o sábio, por ele não ter conseguido prever o seu futuro como rei. Estava desapontado, porque queria muito suceder ao seu pai.

Gassire foi então a um ferreiro e pediu-lhe para fazer um *ngoni*. Quando o instrumento ficou pronto, experimentou tocá-lo, mas o *ngoni* não produziu qualquer som. Gassire ficou zangado. Foi ter novamente com o sábio e disse: “Escuta, sábio, o *ngoni* não canta!” O sábio retorquiu: “Tens de tocá-lo com o coração. O *ngoni* não consegue cantar sem o coração.”

Gassire voltou à sua rotina de lutar e matar inimigos – cinquenta por dia. Os seus filhos morreram um a um no campo de batalha. De todas as vezes, Gassire chorou e carregou o filho para casa. De todas as vezes, o sangue da vítima pingou sobre o *ngoni*. Após a morte do seu sétimo filho, Gassire perdeu a vontade de combater. No entanto, na manhã seguinte, levantou-se cedo para ir para a guerra. Pelo caminho, viu um papagaio empoleirado num baobá a cantar. Gassire parou e ficou a ouvir as canções do papagaio, que eram sobre a guerra e os heróis que nela tinham combatido há milhares de anos, sobre amantes cujas histórias se haviam mantido vivas muito depois da sua morte, e sobre os feitos de revolucionários que tinham construído grandes sociedades e culturas que lhes tinham sobrevivido.

Então, Gassire tirou o seu *ngoni* da bolsa de pele de cabra e começou a tocar e a cantar. O que ele cantava era um elogio a si e ao império do Ghana. Nesse preciso momento, deu-se conta da sua imortalidade e da imortalidade do Ghana. A sua história perduraria nas suas canções e nos corações das pessoas muito para lá da sua morte.

Compreendo o que Sidimé Laye quer dizer, quando afirma que as máscaras, estatuetas e tradições orais representam melhor a África no estrangeiro do que os intelectuais e os políticos. A arte é eterna, enquanto que homens e mulheres nascem e morrem. A arte transcende a história, enquanto que homens e mulheres estão presos às paixões momentâneas. A arte torna visível a necessidade de mudança e transformação social. É por isso que Sidimé Laye, como Gassire, acredita na arte como redenção, acredita na arte como uma saída possível para a inépcia do século XX e para a revolução de Sekou Touré.

Entre os mande, existe uma canção popular intitulada “Baninde” que significa estar disposto a dizer não à opressão, a recusá-la categoricamente, a desafiar o opressor. As mulheres griot cantam essa canção para exortar os jovens a resistir à injustiça, seguindo o exemplo dos seus antepassados, a fim de transformar o mundo num lugar melhor. A canção vai repetindo o refrão “Ban ye dunya la dyala” (“A resistência traz alegria ao mundo”), seguido pelos nomes dos heróis cuja resistência fez com que a vida dos africanos mudasse para melhor. Uma versão moderna da canção poderia ser assim: “Diz não! Martin Luther King disse não! E trouxe alegria ao mundo. Diz não! Malcolm

X disse não! E trouxe alegria ao mundo. Diz não! Mandela disse não! E trouxe alegria ao mundo. Diz não! O povo africano disse não! E trouxe alegria ao mundo. Diz não! As mulheres negras disseram não ao sexismo e ao racismo! E trouxeram alegria ao mundo.”

Nas culturas mande valorizamos positivamente essa negação como forma de resistência – como, por exemplo, quando Sékou Touré disse não ao General De Gaulle, transformando assim a Guiné no primeiro país independente da África francófona; ou quando Samory Touré disse não à penetração colonial francesa, unindo a África Ocidental contra o racismo e o fascismo europeus; ou quando Sundiata Kéita disse não a Sumanguru Kante, levando à criação do Império do Mali; ou quando as mulheres do Mali disseram não à ditadura de Moussa Traoré, criando as bases para a ascensão da democracia nesse país. Eu digo a mim mesmo: Oxalá o resto do mundo se sinta inspirado por estes actos heróicos. Sidimé Laye deu-me sabedoria, com a sua arte vigilante e frágil.

Textos citados:

Achebe, Chinua. 1984. *Things Fall Apart*. New York: Fawcett. Orig. pub. 1958.

Benjamin, Walter. 1969. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” In Benjamin, *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken.

De Roux, Emmanuel. 1996. “Paris, nouvelle capitale européenne des arts primitifs.” *Le Monde*, June 23-24.

Griaule, Marcel. 1992. “Gunshot.” in *October*, 60 (Spring): 40-41.

Krauss, Rosalind. 1984. “Giacometti”. In William Rubin, ed., “Primitivism” in *Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. New York: Museum of Modern Art.

Rubin, William, ed. 1984. “Primitivism” in *Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. 2 vols. New York: Museum of Modern Art.

Schapiro, Meyer. 1978. *Modern Art: Nineteenth and Twentieth Centuries*. New York: Braziller.

Nascido no Mali, Manthia Diawara é professor de Literatura Comparada e de Cinema na Universidade de Nova Iorque, onde dirige igualmente o Africana Studies Center e o [Instituto de Assuntos Afro-Americanos](#). É fundador e editor da revista Black Renaissance / Renaissance Noire.

Tem inúmeros artigos publicados sobre a diáspora negra e o cinema negro nos EUA, África e Europa. É ainda autor dos livros *We Won't Budge: An African Exile in the World* (2003), *In Search of Africa* (1998) – de onde o presente texto foi extraído – entre outros.

Dos filmes que realizou mencione-se *Who's Afraid of Ngugi?* (2007), *Conakry Kas* (2003), *Bamako Sigi Kan* (2002), *Diaspora Conversation* (2000), *In Search of Africa* (1999), *Rouch in Reverse* (1995).

Manthia Diawara dirigiu ainda recentemente um documentário sobre [Maison Tropicale](#) de [Ângela Ferreira](#), a estrear em Março de 2008.

Tradução do capítulo original ("Africa's Art of Resistance"), publicado no livro *In Search of Africa*, Cambridge, MA and London, Eng.: Harvard University Press, 174-212.

© Harvard University Press